



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2018

Les mots pour le dire. Vocabulaire politique et
propagande dans une perspective transatlantique

The Revolution: 1968 and the Politics of the Arts in the United States

Université Toulouse – Jean Jaurès, 21 et 22 novembre 2018

Ana Artiaga et Lea Stephan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/13647>

DOI : 10.4000/transatlantica.13647

ISSN : 1765-2766

Éditeur

AFEA

Référence électronique

Ana Artiaga et Lea Stephan, « The Revolution: 1968 and the Politics of the Arts in the United States », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 01 février 2020, consulté le 29 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/13647> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.13647>

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

The Revolution: 1968 and the Politics of the Arts in the United States

Université Toulouse – Jean Jaurès, 21 et 22 novembre 2018

Ana Artiaga et Lea Stephan

- 1 1968 demeure universellement reconnue comme une année de contestation tout autour du monde, l'expression d'un rejet général de l'ordre établi et d'une autorité étatique perçue comme liberticide qui se manifesta dans des événements comme le printemps de Prague, Mai 68 en France, ou les manifestations contre la tenue des jeux olympiques à Mexico. Aux États-Unis, la révolte s'est cristallisée autour de l'opposition à la guerre du Viêt Nam, mais aussi autour du combat pour les droits civiques, particulièrement en réaction aux assassinats de Martin Luther King et du sénateur pacifiste Robert F. Kennedy, à deux mois d'intervalle. A cela se sont ajoutées des revendications des étudiants pour plus de libertés sociales.
- 2 Politiques et sociales, les révolutions de 1968 furent également artistiques. La production artistique, à travers la musique, la littérature, le cinéma ou d'autres arts visuels, aura accompagné ces bouleversements politiques. Cinquante ans après, la Journée d'Études « The Revolution: 1968 and the Politics of the Arts in the United States » s'est proposée d'examiner les courants artistiques étatsuniens à cette époque, pour compléter une historiographie plus abondante des mouvements sociaux et politiques de cette année phare. Organisée par Zachary Baqué et Emeline Jouve du laboratoire CAS (Université Toulouse – Jean Jaurès et INU Champollion) ainsi que Claude Chastagner du Laboratoire EMMA (Université Montpellier 3), la Journée d'Études s'est déroulée le 22 novembre 2018 à l'Université de Toulouse – Jean Jaurès, et a rassemblé 12 participants issus d'universités françaises et étrangères. La journée était précédée d'un échange entre Emeline Jouve (auteur d'*Avignon 68 & le Living Theatre : Mémoires d'une révolution*) et Michel Mathieu (directeur du *Théâtre 2 l'Acte* et du *Ring*) à la Librairie Terra Nova à Toulouse le 21 novembre, et suivie de la projection du film *The Party* (Blake Edwards, 1968) au cinéma American Cosmograph de Toulouse. Cette

manifestation scientifique est la première d'un diptyque de journées d'études sur 1968, la prochaine ayant lieu à Montpellier en 2019.

- 3 La révolution artistique de 1968 se retrouve, peut-être avant tout, dans la musique qui constitua la bande-son des événements de cette année-là. Dans une communication intitulée « Silver Apples. A Different Sound of Protest », **Claude Chastagner**, professeur et spécialiste de musique populaire anglo-américaine à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, se penche sur cette révolution sonore. Si beaucoup de ces œuvres musicales ont des visées politiques évidentes dans leurs paroles, d'autres se révèlent révolutionnaires par le fait-même de se situer en dehors du mouvement contestataire de l'époque, autrement dit en dehors de la norme attendue en 1968. C'est le cas des chansons de *Silver Apples*, duo de musique psychédélique new-yorkais, dans leur premier album éponyme sorti en 1968. Comme le souligne Claude Chastagner, les meilleures chansons contestataires ne sont pas nécessairement celles qui prétendent l'être. Ainsi, en cassant les codes de la musique rock de l'époque, particulièrement du rock de la côte ouest américaine, *Silver Apples* se place en décalage avec la contre-culture de 1968. À l'époque où les hippies prônent un retour à la nature incarné par la musique folk notamment, l'oscillateur électronique de *Silver Apples* résonne à contre-courant, une « technologie improvisée » qui, par sa nature transgressive, représente paradoxalement, pour Chastagner, le *Zeitgeist* de l'année 68.
- 4 Lors d'une discussion la veille à la librairie Terra Nova dans le centre-ville de Toulouse, autour du thème « Le *Living Theatre* au Festival d'Avignon 1968 », **Emeline Jouve** et **Michel Mathieu** racontent qu'en France aussi cette année-là, la forme-même de l'œuvre artistique devient contestataire. C'est le cas durant la 22^e édition du festival d'Avignon, caractérisée par l'absence de troupes françaises et par la présence à Avignon du *Living Theatre*, troupe américaine de théâtre expérimental. Alors que le *Living Theatre* militait pour un théâtre révolutionnaire et transgressif, brouillant la frontière entre acteur et spectateur, le contexte politique en France prit rapidement le pas sur le pouvoir militant du théâtre, comme le raconte Michel Mathieu, témoin direct des événements de juillet 1968. Face aux violences contre des manifestants, à la censure, et à une instrumentalisation du *Living Theatre* par les différents bords politiques français, les membres de la troupe décidèrent de partir avant la fin du festival. Dans son ouvrage recueillant des témoignages de personnes présentes cette année-là, Emeline Jouve, maître de conférences spécialiste de théâtre américain à l'INU Champollion et à l'Université Toulouse – Jean Jaurès, soulève aussi très justement la question de la relation entre la culture et la position politique des artistes. Lorsqu'une troupe se met en grève et bouleverse ainsi la programmation théâtrale du festival, lorsqu'une pièce critique les institutions, y compris celles qui la subventionnent, la production culturelle et la politique sont inévitablement entremêlées.
- 5 **John Dean**, maître de conférences à l'Université de Versailles St.-Quentin-en-Yvelines, s'interroge dans sa communication « 68 youth culture and the changing role of popular music as the era's most original innovation », sur le rôle de la musique pop dans la révolution 1968 aux États-Unis. Selon Dean, la culture populaire donne à l'intolérable (la guerre du Viêt Nam, les inégalités raciales) son principal medium d'expression. Cette dialectique entre art et société est d'autant plus frappante lorsque Dean fait remarquer que les membres de la contre-culture en général (les hippies) et du mouvement politique, militant, qui a secoué 1968 (leaders et activistes) écoutaient la même musique populaire. Dans « Highway 61 Revisited », par exemple, Bob Dylan, à

travers les voix d'Abraham et Isaac, chantait déjà en 1965 le sacrifice d'une jeune génération (envoyée au Viêt Nam) par leurs parents. De même, Creedence Clearwater Revival s'inscrira avec « Fortunate Son » dans le Panthéon des chansons contre la guerre en 1969, et ce pour de nombreuses années : la chanson prêterait plus tard ses paroles aux controverses entourant les services militaires de Bill Clinton, G.W. Bush ou Donald J. Trump, accusés d'avoir échappé à la conscription pour avoir été des « *fortunate sons* ». Ainsi, l'on peut affirmer, selon John Dean, que les contestataires ont gagné la révolution culturelle, mais qu'ils ont perdu le combat politique.

- 6 Comme le souligne **Yohann Lucas**, doctorant à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée, dans une présentation intitulée « *Working thru these bullshit white people : l'anthologie Black Fire, entre conformité et subversion* », la révolution des arts devait souvent se « populariser » (*go mainstream*) pour être entendue, et participer à la formation d'une révolution sociale et politique. C'est le cas de l'anthologie *Black Fire*, dont les éditeurs Amiri Baraka et Larry Neal ont dû transiger entre subversion et conformité, et transiter via un appareil médiatique *mainstream* : la maison d'édition blanche *William Morrow & Co.*, plutôt qu'une maison d'édition africaine-américaine indépendante telle que *Third World Press* par exemple. Pourtant, l'anthologie se voulait révolutionnaire : ouvrage de référence du mouvement pour les arts noirs (*Black Arts Movement*), *Black Fire* regroupe plus de soixante-dix textes d'auteurs africains-américains, tous liés de plus ou moins près au mouvement Black Power. *Black Fire* attaque ouvertement la culture blanche occidentale et ses canons esthétiques, mais aussi la non-violence prônée alors par le mouvement pour les droits civiques. Enfin, en réunissant uniquement des auteurs contemporains, l'anthologie représente une critique de la littérature américaine qui la précède, critique propre à une génération nouvelle désireuse de faire table rase des œuvres de ses aînés. Cependant, la révolution souhaitée par *Black Fire* apparaît partielle, au mieux : l'on trouve très peu de femmes dans l'anthologie, dont les textes font par moments de la virilité l'allégorie clé de libération noire. Les problèmes dénoncés ici reflètent les critiques qui avaient été faites à l'encontre du mouvement noir, qui tout en dénonçant la discrimination raciale négligeait la discrimination à l'endroit des femmes. Yohann Lucas a aussi mis en avant l'impact du développement des *African American Studies* durant cette période, ce qui a créé une plus forte demande pour les anthologies africaines-américaines.
- 7 Selon **Amy Kirschke**, professeur spécialiste d'art contemporain africain à l'Université de Caroline du Nord à Wilmington, dans son intervention intitulée « *African American Political Cartoonists in 1968: A Revolution in Black Ink* », la révolution 1968 se dessine à l'encre noire des dessinateurs de presse africains-américains. Le dessin de presse, forme d'art à sensibilité sociale, est utilisé par ses auteurs à des fins politiques, pour dénoncer. Le plus souvent dans ces caricatures de presse des années 1960, la critique est dirigée envers le racisme, les inégalités économiques et sociales, ou encore les formes de terrorisme subies par les Africains-Américains. Le dessin de presse apparaît comme une forme de dénonciation plus démocratique que le pamphlet politique, car il atteint aussi ceux qui ne savent pas lire. Pour Kirschke, le rôle du dessin de presse est double : éduquer et inciter à l'action. Distribués il y a cinquante ans comme de l'alcool de contrebande, cachés dans des enveloppes en carton pour éviter la censure notamment dans le Sud, les journaux africains-américains qui contenaient ces caricatures de presse, tels que le *Baltimore Afro-American*, ont contribué selon Kirschke à forger une identité noire, et un sens d'appartenance à une communauté solidaire à travers l'art. L'analyse de Kirschke a porté sur les caricatures politiques entre 1930 et la

fin des années 1960, et notamment sur les changements et les continuités du sens des symboles utilisés, une sorte de doxa visuelle qui véhicule le sens. Dans son analyse, Kirschke a insisté particulièrement sur la puissance de cet outil, dont la nature et les caractéristiques le destinent à la critique sociale et politique (davantage qu'un article de presse traitant du même sujet) : la cristallisation des sujets et les oppositions fortes et caricaturales maximisent l'impact sur le lecteur. C'est pourquoi encore aujourd'hui, où le taux d'illettrisme est plus faible, cette forme d'art politique est toujours aussi percutante, comme en atteste la comparaison d'Amy Kirschke entre des caricatures de 1968 et de 2018, analyse qui a mis en avant la continuité de nombreux problèmes dénoncés.

- 8 Dans « Confessions of a Revolutionary Filmmaker: Norman Mailer's First Feature Films », **Johan Callens**, professeur à la Vrije Universiteit à Bruxelles, a examiné la trilogie *underground* de Norman Mailer composée de trois long métrages largement improvisés comprenant *Wild 90*, *Beyond the Law* et *Maidstone*.
- 9 Plus connu pour ses écrits, en 1966 Mailer finit par se rapprocher du milieu du théâtre et des comédiens. Mailer s'est beaucoup inspiré des techniques d'Andy Warhol, notamment en utilisant ses amis comme acteurs et en les laissant développer des personnages à peine esquissés. Callens a fait remarquer que dans ses approches filmiques Mailer a aussi intégré le côté « transgenre », selon l'expression de Callens, qu'il avait utilisé dans *The Armies of the Night*, mais en miroir : plutôt que d'utiliser la fiction pour raconter l'histoire, il utilisait maintenant la technique du film documentaire pour raconter une fiction. Callens a mis en avant la manière dont les événements politiques ont influencé Mailer dans son questionnement et son expérimentation avec les genres, pour finir avec un « mariage alliant le reportage et la fiction, le personnel et le public, dans une sorte de journalisme gonzo cinématographique. »
- 10 La trilogie met en scène le glissement vers l'autoritarisme, avec notamment *Wild 90* qui se préoccupe de thématiques en lien avec l'Expérience de Milgram du début des années 1960. En cela, de par leur thématique et leurs approches techniques, les films de Mailer sont très représentatifs des années 1960. Toutefois, Callens a fait ressortir le fait que si Mailer était passionné par ces sujets, il n'a pas su éviter certains écueils. Il est tombé lui-même dans l'autoritarisme et a poussé ses acteurs à bout, allant jusqu'à les harceler pour obtenir ce qu'il souhaitait.
- 11 Ces problèmes du milieu cinématographique ont trouvé leur écho dans le film *The Party*, qui a été projeté en lien avec la Journée d'Études à l'American Cosmograph, cinéma indépendant du centre-ville de Toulouse. En effet, *The Party* fait aussi une critique du cinéma, concernant autant le contenu des films que la manière de les réaliser, ainsi que le traitement des acteurs. Dans *The Party*, l'abus des actrices et leur exploitation sexuelle par les réalisateurs sont mis en avant. Ceci a une résonance forte avec les événements du mouvement #MeToo. Le type d'abus dénoncés par #MeToo est mis en scène dans *The Party*. Un autre écho se trouve dans le fait que *The Party* est aussi un film qui repose presque entièrement sur l'improvisation, et constitue de ce fait un bon exemple de l'orientation cinématographique des années 1960, comme l'a illustré le cas de Norman Mailer.
- 12 Dans « The Dream Betrayed: Lawrence Ferlinghetti's Elegy for RFK », **Thomas Argiro**, maître de conférence à l'université de Tunghai, à Taichung, Taiwan, a abordé un autre traitement artistique de la violence. La présentation s'est ouverte par une épigramme,

une citation tirée de l'album *Infidels* de 1983 : « Democracy don't rule the world / You better get that in your head / This world is ruled by violence / But I guess that's better left unsaid » afin d'entamer la discussion de l'approche poétique de l'icône beat Lawrence Ferlinghetti. Si RFK ne peut être considéré comme profondément de gauche à cause de son anticommunisme marqué, et s'il ne s'est tourné vers les questions de droits civiques que très tardivement, Argiro insiste que son ouverture d'esprit et ses positions plus à gauche mis en avant lors de sa campagne pour les primaires de 1968 avaient néanmoins laissé une impression forte sur le mouvement de la contre-culture.

- 13 Pour son élégie, Ferlinghetti avait opté pour un poème d'une forme hybride, associant lyrisme et le raga. Le raga fait partie de la tradition musicale indienne et est censé évoquer des émotions chez l'audience. Ferlinghetti a lu son *Assassination Raga* le 8 juin 1968 à San Francisco, qu'il avait fini d'écrire à peine quelques heures plus tôt. Argiro a fait un parallèle entre la performance de Ferlinghetti et le poème écrit par Walt Whitman à l'occasion de l'assassinat de Abraham Lincoln. Pour Ferlinghetti, qui était un pacifiste convaincu, ce raga était un moyen de gérer son deuil, de trouver la force du pardon et de ne pas tomber dans la vengeance. En cela Ferlinghetti tenait le même discours que RFK, qui, suite à l'assassinat de Martin Luther King Jr. quelques mois plus tôt, avait invoqué les idées de King pour appeler à embrasser la non-violence et l'amour, au lieu de succomber à la haine. Toutefois, Argiro a aussi souligné la dimension satirique du poème, car Ferlinghetti était un sympathisant cubain et condamnait l'anticommunisme de RFK.
- 14 **Xavier Lemoine**, maître de conférences à l'université Paris-Est Marne-la-Vallée a discuté le théâtre gay dans « Enfant de 1968 ? Le théâtre gay à l'aune de *The Boys in the Band* de Mart Crowley ». Lemoine, qui a aussi une expérience pratique en tant que metteur en scène, a examiné une possible canonisation du théâtre gay à l'occasion de la remise en scène de *The Boys* au Booth Theater à Broadway en 2018. La pièce a été régulièrement jouée depuis sa première mise en scène en avril 1968 dans une production off-Broadway par Richard Barr et Charles Woodward Jr., laquelle avait été bien reçue par la critique. Lemoine est revenu sur l'histoire de la production. Initialement la pièce avait été rejetée par Edward Albee, un dramaturge et grand producteur de théâtre, lui-même gay. Il avait jugé que la pièce serait dommageable pour un mouvement gay naissant encore très soucieux de respectabilité afin de favoriser l'acceptation de l'homosexualité. Lemoine a contrasté ces événements avec la production de 2018, qui est une mise en scène fière avec des moyens importants, autant concernant les décors, que la longue liste de têtes d'affiches venues du monde des séries. Les acteurs de 2018 sont tous ouvertement homosexuels et fiers de jouer dans la pièce.
- 15 Xavier Lemoine, qui a vu la pièce à Broadway en 2018, a fait part de ses impressions de la réception de la pièce. Il a insisté sur le fait que la pièce a encore « fait mouche », ce qui permet de remettre en question l'étendue du progrès fait depuis 1968 et d'attirer l'attention sur les dangers de la résurgence des forces réactionnaires à l'ère de Trump.
- 16 La pièce peut être critiquée dans la mesure où l'action se passe dans le Upper East Side de New York et met en scène une homosexualité bourgeoise et blanche ; une critique qui est tout à fait d'actualité et se retrouve dans les questions de la représentation de l'homosexualité dans les médias en 2018. De plus, certains voient la pièce comme un échec car, selon eux, elle met en scène la haine de soi et certains aspects

problématiques de l'homosexualité. D'autres en font une interprétation plus positive et célèbrent la pièce pour son ouverture et son honnêteté.

- 17 Lemoine a aussi discuté la commercialisation de la pièce faite avec le sceau des cinquante ans. Mais de quoi exactement fêtait-on l'anniversaire : les cinquante ans de la pièce, du mouvement, du théâtre gay ? Ou de l'établissement d'un canon du théâtre gay ? Ceci a mené à un questionnement de la manière dont nous accédons à notre mémoire du passé, ainsi que la question du besoin de la répétition pour construire cette mémoire. Le manque de contextualisation lors des reproductions et de l'adaptation filmique de la pièce a été évoqué, ainsi que le problème de l'intégration dans le *mainstream*.
- 18 Dans sa présentation « Importación/Exportación : un regard latino-américain sur 68 aux États-Unis », **Julien Delgado**, doctorant en cotutelle à l'EHESS et à l'Instituto de Altos Estudios à l'Universidad Nacional de San Martín, s'est penché sur le transfert culturel en 1968 entre les États-Unis et l'Argentine à travers l'analyse de l'œuvre *Importación/Exportación* de l'artiste Marta Minujín, ainsi que de la réception de cette œuvre dans l'Argentine sous l'emprise de la dictature militaire. L'artiste avait décidé d'exporter en Argentine son expérience de la culture hippie new-yorkaise à travers son installation *Importación/Exportación*. Investissant plusieurs salles de l'Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires en mettant en œuvre des moyens considérables : lumières (stroboscopes, verres colorés projetés aux murs au moyen de rétroprojecteurs), machines à fumée, musique... Le premier intérêt de cette installation est déjà de voir la manière dont un membre de la communauté hippie (Minujín s'était qualifiée elle-même de « prêtresse hippie de Central Park ») définit et représente, distille en quelque sorte, la culture hippie sur le vif en 1968. Pour elle, l'accumulation avait un rôle important afin de pouvoir rendre compte de la culture hippie, mais son installation comporte une certaine dominance matérialiste en exposant beaucoup d'objets, tels que des machines à rouler des cigarettes ou encore un sitar prêté par l'ambassade de l'Inde à Buenos Aires. Minujín a aussi exposé des aspects plus immatériels de la culture hippie, tels que des films, et a diffusé de la musique, notamment de Jimi Hendrix, Cream, the Grateful Dead, Jefferson Airplane et Country Joe and the Fish. Sur d'autres points, l'approche pourtant axée sur le culturel a dérapé dans le matérialisme : les 300 posters reflétant l'art hippie étaient à vendre dans le kiosque hippie, qui faisait partie de l'installation. Il est difficile ici de faire la part des choses entre consumérisme et la volonté de diffusion en donnant aux visiteurs la possibilité d'acheter un bout de l'installation pour l'emporter à la maison.
- 19 Au-delà de sa dimension transnationale, le phénomène 1968 était aussi ancré dans des contextes locaux et nationaux spécifiques, ce qui amène à se poser la question récurrente de « pourquoi 1968 ? ». Pourquoi cette année-là ? Quelles sont les conditions particulières qui ont permis à ce mouvement, ces mouvements de transmettre l'étincelle et de pousser de nombreux groupes à se révolter dans leur contexte d'oppression particulière ? Une « contamination positive » selon Xavier Lemoine, qui n'est pas sans rappeler la contamination révolutionnaire du Printemps des peuples en 1848 ou du Printemps arabe en 2010. Toutefois, certains des parallèles faits durant la journée font penser à une contamination négative. La violence présente en 1968 et ces dernières années, la dénonciation de problèmes et injustices similaires entre 1968 et 2018, se font écho. Les mouvements de frustration quant aux injustices socio-économiques font également penser à une contamination entre pays, qui, bien

qu'ancrés dans leurs contextes spécifiques, expriment leur colère et leur révolte contre une logique globale oppressante. Mais il s'agit alors bien une version dystopique : si en 1968 le mouvement demandait plus de libertés sociales et plus d'ouverture au monde en plus de la justice économique, en 2018 (et les années qui précèdent), les différents mouvements de rébellion contre l'injustice économique adoptent le chemin inverse : un repli sur soi et un rejet de l'étranger. Sous bon nombre d'aspects, la comparaison semble plus facile avec 1933.

INDEX

Thèmes : Actualité de la recherche

AUTEURS

ANA ARTIAGA

CAS EA 801, Université Toulouse – Jean Jaurès

LEA STEPHAN

CAS EA 801, Université Toulouse – Jean Jaurès